

KLEINER MANN – GROSSE FRAU. ZUM GENDERASPEKT IM VOLKSLIED

SMALL MAN, TALL WOMAN. THE GENDER ASPECT IN FOLK SONGS

*Damien Sagrillo**

Universität du Luxembourg

Keywords:

Folk song research
Ethnology
Gender studies
European cultural diversity

Article history:

Received: 20. Februar 2016
Revised: 28. Februar 2016
Accepted: 16. March 2016

Abstract

This paper investigates the relationship between men and women in folksong texts. But it does neither deal with a repertoire that reflects the views of men over women, nor with a depiction of women in folk songs. Nevertheless, it begins with the latter aspect in mentioning from a folkloric viewpoint a relationship in using embellished and trivialized metaphors. These types of folksongs are by no means characteristic for a repertoire, similar over language barriers. Most folk songs address in a more or less neutral way the cohabitation between man and women. The inversion of gender roles is broadly represented. The description of folk songs about gender concepts concludes the article.

In diesem Aufsatz geht es um die Beziehung zwischen Frau und Mann im Volkslied, nicht aber um ein Repertoire, welches die Sichtweise des Mannes über die Frau sowie die Schilderung und das Portrait der Frau im Volkslied widerspiegelt.

Zunächst will ich jedoch unterstreichen, dass Frauen in der Volksliedforschung durchaus schon seit einiger Zeit intensiv und erfolgreich tätig waren und sind. Hervorzuheben wären in diesem Zusammenhang die slowakische Wissenschaftlerin Alica Elscheková[†], die gemeinsam mit ihrem Mann Oskár Elschek die Volksliedforschung im osteuropäischen Raum maßgeblich beeinflusst und vorangetrieben haben. Auch die ostdeutsche Musikwissenschaftlerin Doris Stockmann, die sich an der Seite ihres Mannes Erich der europäischen Musikethnologie gewidmet hat, bereicherte den Forschungsbereich erheblich. Sie ist u.a. die Herausgeberin des Bandes 12 des *Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft: Volksmusik und Populärmusik in Europa*.[‡] Gerlinde Haid, ehemalige Lehrstuhlinhaberin für Geschichte und Theorie der Volksmusik an der Musikuniversität Wien, widmete sich hauptsächlich der Volksmusik im Alpenraum. Sicher könnte man diese Liste noch fortsetzen. Allerdings haben sich die oben erwähnte Frauen hauptsächlich mit dem musikethnologischen Aspekt von Volksliedern beschäftigt. Der vorliegende Text nähert sich dem Thema ausschließlich unter dem textlichen Blickwinkel.

* Corresponding author. Tel.: +352-661-512094
E-mail address: damien.sagrillo@uni.lu

[†] Vgl. u. a. Elscheková, Alica (1981): *Stratigraphische Probleme der Volksmusik in den Karpaten und auf dem Balkan*, Bratislava, Vada 1981.

[‡] Vgl. Stockmann, Doris: (Hrsg.): *Handbuch der Musikwissenschaft: Volksmusik und Populärmusik in Europa*, Darmstadt, Laaber 2001.

Ausgangspunkt. *Frauen und Volkslieder*

In einem relativ frühen Artikel, beschäftigt sich Gabriele Haefs mit genderspezifischen Aspekten des Volksliedes. Der Tenor ihrer Arbeit ist, dass Volkslieder durchweg frauenfeindlich sind; Frauen würden von Männern betrachtet und beschrieben; Gewährsleute seien/waren meistens Männer.* Diese Aussage trifft jedenfalls für luxemburgische Volkslieder z.T. nicht zu. Hier hat eine Gewährsfrau dem Sammler Matthias Thill, dem Autor der einzigen unter wissenschaftlichen Kriterien zusammengestellten Volksliedersammlung in Luxemburg *Singendes Volk*, die meisten Lieder vorgetragen.† Ihr Name ist Clementine Schmit-Witry; sie wohnte in Strassen nahe der Stadt Luxemburg und hat 77 der insgesamt über 600 Lieder umfassenden Sammlung vorgesungen; das sind weit über ein Zehntel des Gesamtinhaltes.

Frauenfeindlichkeit indes lässt sich am Beispiel der folgenden beiden Lieder eindeutig festmachen. Ich will an dieser Stelle zwei herausgehobene, im überregionalen deutschen Sprachraum bekannte Beispiele geben, die Haefs Aussage unterstreichen.‡

Mariechen saß auf einem Stein

Die in dem Lied *Mariechen saß auf einem Stein* enthaltene Objekt-/Subjekt-Positionierung führt zu einer herablassenden, sexistischen Sichtweise. Was kann man aus den Texten herauslesen? In einer ersten Version lassen sich folgende Aspekte zur Argumentation heranziehen:

- Der ältere Bruder, der der kleineren Schwester bei Gefahr nicht zur Hilfe eilt.
- Der Aggressor in der Person des bösen Rittersmannes; oder handelt es sich hierbei um den potentiellen Vergewaltiger?
- Die immer noch ansprechbare Marie, die wie Tristan, in einem langen Sterbeprozess liegt. Und hier liegt denn auch die bittere Ironie, die in diesem Beispiel die Frauenfeindlichkeit unterstreicht.

Mariechen saß auf einem Stein

1. Version§

Mariechen saß auf einem Stein,
einem Stein, einem Stein
Mariechen saß auf einem Stein
einem Stein
Sie lockte sich ihr goldnes Haar...
Und als sie damit fertig war...
Da fing sie zu weinen an...
Nun kam ihr ältster Bruder her...
Mariechen, warum weinst du?
Ach, weil ich heute sterben muß...
Da kam der böse Rittersmann...
Er hatte in der Tasche drin...
Ein großes scharfes Messer...
Und stachs Mariechen in das Herz....
Da fiel sie hin zu Boden...
Da kamen zwei Bedienstete...
Die legten Mariechen in den Sarg...
Nun kamen ihre Eltern her...
Mariechen, warum blutest du?...
Das war der böse Rittersmann...

* Vgl. Haefs, Gabriele: „Frauen und Volkslieder“, in: Venus Weltklang, Rita v. d. Grün (Hrsg.): Berlin, Elefant-Press 1983, S. 127-135.

† Vgl. Thill, Matthias: *Singendes Volk*, Esch an der Alzette, Kremer-Müller 1937, S. 645-647.

‡ Zu beachten ist, dass bei oral tradierten Volksliedern verschiedene Varianten, sowohl was den Text wie auch die Melodie (die hier außer Acht gelassen wird) betrifft, üblich sind. Ich werde hier zwei vorstellen.

§ Volksliedarchiv, <<http://www.volksliederarchiv.de/mariechen-sass-auf-einem-stein-2/>> (zugegriffen am 11.4.2016).

Mariechen ist ein Engelein
Der Ritter ist ein Teufelein....

In einer zweiten Version ist der Vater derjenige, der nicht hilft, obwohl in einer solchen Situation gerade von ihm Hilfe erwartet werden müsste. Die frauenfeindliche Einstellung wird durch den letzten Satz *Jetzt laßt uns alle lustig sein!* noch weiter pointiert hervorgehoben.

Mariechen saß auf einem Stein
2. Version*

Mariechen saß auf einem Stein
Da ging die Türe ling ling ling
Da trat der böse Ritter ein
Der Ritter zog den Säbel raus
Da ging die Türe ling ling ling
Da trat der liebe Vater ein:
Mariechen, warum weinst du?
Ich weine, daß ich sterben muß.
Da ging die Türe ling ling ling
Da trat die liebe Mutter ein
Mariechen, warum weinst du?
Ich weine, daß ich sterben muß.
Der Ritter steckt den Säbel ein.
Jetzt laßt uns alle lustig sein.

In einer dritten Version wird noch weiter pointiert: das tragische tristanische Ende bleibt Marie erspart und sie lebt weiter. Die gute Fee überbringt ihr die Nachricht, dass sie nicht sterben muss; sie, die weibliche Beschützerin, übernimmt quasi die Rolle als Retterin und nicht der reiche Königsson.

Mariechen saß auf einem Stein
3. Version†

14. Es kam die gute Fee vorbei, Fee vorbei, Fee vorbei,
Es kam die gute Fee vorbei,
Fee vorbei.
15. Mariechen, warum weinst du,
Weinst du, weinst du,
Mariechen, warum weinst du,
Weinst du.
16. Ja, weil ich heut' noch sterben muss,
Sterben muss, sterben muss,
Ja, weil ich heut' noch sterben muss,
Sterben muss.
17. Du brauchst noch nicht zu sterben,
Zu sterben, zu sterben,
Du brauchst noch nicht zu sterben,
Zu sterben.
18. Mein lieb' Kind, das gestatt' ich nicht,
Gestatt' ich nicht, gestatt' ich nicht,
Mein lieb' Kind, das gestatt' ich nicht,
Gestatt' ich nicht.
19. Da kam ein reicher Königsson,
Königsson, Königsson,
Da kam ein reicher Königsson,
Königsson.

* Ebd.

† Ingeb.org: <<http://www.ingeb.org/Lieder/mariecha.html>> (zugegriffen am 11.4.2016).

20. Er nahm Mariechen an sein Herz,
An sein Herz, an sein Herz,
Er nahm Mariechen an sein Herz,
An sein Herz
21. Er machte sie zur Königin,
Königin, Königin,
Er machte sie zur Königin,
Königin.
22. Sie lebten beide hundert Jahr,
Hundert Jahr, hundert Jahr,
Sie lebten beide hundert Jahr,
Hundert Jahr.
23. Drum woll'n wir alle lustig sein,
Lustig sein, lustig sein,
Drum woll'n wir alle lustig sein,
Lustig sein.
24. Und uns unsres Lebens freu'n,
Lebens freu'n, Lebens freu'n,
Und uns unsres Lebens freu'n?
Und immer glücklich sein!!!

Ein Beispiel von Gewalt in zweideutiger Schilderung. *Das Heideröslein*

Ein Paradebeispiel an Doppeldeutigkeit ist das zum Volkslied gewordene Heideröslein, welches Goethe im Jahre 1789 von Herder übernahm und welches Schubert dann vertonte.

Dass Männer Ressentiments von Frauen nicht immer richtig einschätzen, erklärt uns Ruth Klüger in ihrem Buch *Frauen lesen anders*. Während namhafte männliche Schriftsteller und Kritiker wie George Tabori oder Marcel Reich-Ranicki *Othello*, *Woyzeck*, *Kabale und Liebe* als ihre Favoriten ansehen, sehen Frauen das anders. Tatsache ist, dass in diesen Werken der Weltliteratur die Geliebte erdrosselt, erstochen oder vergiftet wird.

Wenn ich sagen wollte, die schönsten Liebesgeschichten, die ich kenne, seien Kleists Penthesilea, wo die Titelheldin ihren geliebten Achilles zerfleischt, als Ersatz für den Liebesakt, und Hebbels Judith, in der die Titelheldin dem Holofernes nach dem Liebesakt den Kopf abschlägt: würde ein männlicher Leser nicht mit Recht meine Bezeichnung dieser Faszinosa als schöne Liebesgeschichten mit Beunruhigung aufnehmen?

Was geht hier vor? Die Verherrlichung oder Verharmlosung der Gewalt gegen Frauen in der Literatur beginnt früh, zum Beispiel mit dem Heideröslein. Man sollte meinen, daß sich die symbolische Darstellung einer brutalen Vergewaltigung, vertont oder unvertont, nicht zum Schulunterricht eigne und schon gar nicht auf eine Stufe mit wirklichen Liebesliedern gesetzt werden solle. Denn Goethe hin, Schubert her, die letzte Strophe ist eine nur leicht verbräunte Terrorszene:

Doch der wilde Knabe brach
's Röslein auf der Heiden.
Röslein wehrte sich und stach
Half ihm doch kein Weh und Ach
Mußt' es eben leiden.

Die Verharmlosung entsteht dadurch, daß der Vergewaltiger, also ein ausgewachsener, zumindest geschlechtsreifer Mann, als »wilder Knabe« einherkommt, daß die Tat symbolisch an einer Blume ausgeführt wird, obwohl deutlich Kraftmeier und schwächeres Mädchen gemeint sind, und daß im hingeträllerten Refrain

Röslein, Röslein, Röslein rot
Röslein auf der Heiden.

der Terror verplätschert. Das Lied ist verlogen, weil es ein Verbrechen als unvermeidlich und obendrein wie eine Liebesszene darstellt. Helke Sander hat in ihrem - umstrittenen - Dokumentarfilm >(Be)Freier und Befreite< einen Männerchor eingesetzt, der das »Heideröslein«, kommentarlos und unmißverständlich, im Kontext der Massenvergewaltigungen des Zweiten Weltkriegs singt. Damit ein Mädchen oder eine Frau ein solches Lied hübsch findet, muß sie mehr von ihrem menschlichen Selbstbewußtsein verdrängen, als sich lohnt, von ihren erotischen Bedürfnissen ganz zu schweigen.*

Die genannten Beispiele stehen stellvertretend für unzählige Liedtexte, die im Laufe der Jahrhunderte kolportiert wurden und die durch eine ansprechende Melodie Eingang in den Allgemeinschatz musikalischer Volkskultur gefunden haben. Über den textlichen Inhalt wurde nie viel nachgedacht, auch von Frauen nicht. In der Sammlung *Singendes Volk* von Thill können wir feststellen, wie Frauen mit einer erstaunlichen Selbstverständlichkeit als Gewährsleute dem Sammler Lieder mit frauenfeindlichem Inhalt vortragen. Wir nehmen als Beispiel das deutsch-luxemburgische Lied *Der Wirtin Töchterlein*.

Der erste sprach: „Sie ist meines allein!“
Der zweite sprach: „Es sind unser drei!“
Der dritte sprach: „Sie ist mehre wert,
Ich will sie teilen mit meinem Schwert.“
Sie legten das Mädchen no bei Dösch,
Sie schnedden him heraus sein Herz war frösch.
„O weh, o weh, o weh, o weh!“
Ich geso'g mein Vater und Mutter nicht mehr!“†

In der zweiten Hälfte des Liedes hätte die Gewährsfrau durchaus die Möglichkeit nutzen können, bei ihrem Vortrag frauenfeindliche Inhalte abzuschwächen bzw. ganz beiseite zu lassen oder ins Gegenteil umzukehren, wie z.B. im französischen Lied *Dessous ces rosiers blancs*. Matthias Thill übernahm es im Jahre 1922 von einer Frau namens Meder aus Esch an der Alzette. Nachdem drei junge Offiziere die schöne weiße Prinzessin zu Pferde mit nach Paris genommen hatten und nachdem einer von ihnen ihr eindeutige Angebote gemacht hatte, überlistete sie die Männer und stellte sich kurzerhand tot. Dass diese in der letzten Strophe wiederkehren, weil sie die Täuschung erkannt hatten, hat nichts Bedrohliches mehr, sondern unterstreicht die Spitzfindigkeit der Prinzessin, aber womöglich noch mehr die der Gewährsfrau.

Dessous ces rosiers blancs

1. Dessous ces rosiers blancs vivait une princesse,
Belle comme elle le jour, blanche comme elle la neige,
Trois jolis capitaines s'en vont la voir un jour.
2. Le plus jeune des trois la prit par sa main blanche:
Montez, montez la belle sur mon cheval gris.
A Paris je vous mène dans un fort beau logis.
3. A Paris arrivé, on la présente à table:
Mangez, buvez la belle, selon votre appétit,
Entre trois capitaines, vous passerez la nuit.
4. Au milieu du repas la belle tomba morte.
Sonnez, sonnez les cloches, tambours du régiment,
Voilà la belle qui est morte, j'en ai le cœur bien gros.
5. Où allons-nous l'enterrer cette aimable princesse?
Dans le jardin de son père où il ya trois fleurs de lis,
Nous prions Dieu pour elle, qu'elle aille au paradis.

* Vgl. Klüger, Ruth: *Frauen lesen anders*, München, dtv 1997, S. 87-88.

† Thill, S. 53.

6. Deux, trois jours après, son père s'y promène.
Ouvrez, ouvrez mon père, si vous, si vous m'aimez,
Il y a trois jours que je fais la morte pour mon bonheur garder.
7. Cinq ou six semaines après, les capitaines repassent.
Attends, petite coquine, nous te rattraperons.
A faire la morte là-bas sous ces gazons.*

Beziehungen zwischen Mann und Frau im Volkslied

Es handelt sich dabei um Lieder, welche das Zusammenleben und das Konfliktpotential zwischen den Geschlechtern thematisieren. Es sind dies Liebes- und Ehestandslieder. Sie sind Hauptbestandteile der Sammlung Thill und vieler anderer auch. In der Folge werden wir sehen, dass hauptsächlich die Ehestandslieder, zu denen auch noch Hochzeitslieder und Nonnenklagen gezählt werden können, frauenfeindliche Texte aufweisen. In der luxemburgischen Sammlung *Singendes Volk* stellen sie mit knapp 300 von 633 Seiten die umfangreichsten der insgesamt 14 Rubriken dar.[†]

Brauchtumslieder. Das Werben. Hochzeitslieder

Das Werben um einen Partner ist in den meisten Fällen Aufgabe des Mannes, sowohl in Volksliedern als auch in herausgehobenen Werken der Opernliteratur wie u.a. in der Anfangsszene von Rossinis *Barbier von Sevilla*. In einem der bekanntesten luxemburgischen Volkslieder *D'Meedche vu Götzen* wird die Frau zur unbeholfenen und verschmähten Werberin.

Die unbeholfene Werberin *D'Meedche vu Götzen*

1. Et war emol a Médchen zu Götzen, Oho!
Mat An, ewe' feiereg Bletzen, Oho!
Dât wollt alle Männer gefâlen,
Fir mat senge Freieren ze brâlen, , Oho! Oho!
2. Gekickelt, gelacht a gesongen, Oho!
Gerolzt a gewalzt a gesprongen, Oho!
Hat mengt mat Sengen a Lâchen
De't hat sengt Gleck nach wuol mâchen, Oho!
3. 'T bereimt sech mat sengen Talenten, Oho!
De ganzen Dag klatscht et vu Renten, Oho!
An dach le'sst ké Freier sech fânen,
Se wölle sech all nach bedenken, Oho!
4. 'T ge'f gieren am lerscht sech bestueden, Oho!
Ma kè wöllt sech d'Médchen oplueden, Oho!
Du schummt et sech virun de Leiden,
'T gét kreischen hanner de Weiden, Oho!
5. Nu le'sst sech ké Man me' bedre'en, Oho!
An 't kann och ké Freier me' kre' en, Oho!
'T ass zwéerlé: Männer a Freier!
Haut setzt et um Afener Weier, Oho!
6. Dir Médecher, losst iech bele'ren, Oho!
A wöllt e gudde Rot he'ren, Oho!
Mâcht nôt we' dât Médche vu Götzen.
Soss bleiwt der nach alleguer setzen, Oho!

Die Botschaft ist klar: übermütig auftretende junge Frauen haben keinen Erfolg bei jungen Männern. Aber wer ist der Sänger des Liedes, d.h. der- oder diejenige, aus dessen Blickwinkel diese Feststellung kommt? Die jungen Männer oder doch eher die besorgte Mutter, die Großmutter

* Thill, S. 34-35.

† Vgl. Thill, S. 3.

oder gar der Vater, die alle – ausgenommen die jungen Männer ... befürchten müssen, dass die werbende Frau am Ende leer auszugehen droht? Oder sind es nicht doch Gleichaltrige, die einen guten Rat erteilen wollen?

Die Darstellung des Hochzeitsfestes im Volksgesang gehört auch unter die Rubrik Beziehungslieder eingeordnet. Sie sind neutral gehalten, mit der Schilderung der eigentlichen Hochzeitsfeierlichkeiten und der damit einhergehenden Trennung vom Elternhaus. Mit Doppeldeutigkeiten und Späßen wird aber auch hier nicht gespart.

Der Verlust des Jungfernkranzes symbolisiert einen solchen Vorgang. Hier wird der Übergang der Braut von ihrer bisherigen wohl behüteten Lebensform innerhalb des Elternhauses hinein in ein neues soziales Umfeld, das der verheirateten jungen Frau, besungen. Dabei wird ihr die Haube der Ehe aufgesetzt.

Der Verlust des Jungfernkranzes

1. Ach soll ich den nun verlassen
Die geliebte Junfer-schaft [sic!]
Und soll die gesellschaft [sic!] hassen
Die mir manch vergnügen macht,
Und von den geliebten mein
Ganz von ihm entschlossen sein.
2. Sollen die blümlein meinen Jare
Und der edle Junfer-stand
Mit der Moregne-röth wegfaren,
Die man nent ein Blemen felt,
Ey so bringt das Freuden feld
Mich in ein Jammerzelt.
3. Diesen Kranz, den ich getragen,
War gewißlich meine Kron,
Ach das lachen, möchte ich sagen,
Ist mir fast vergangen schon,
Doch statt dieses Kränzelein
Soll mein ehestants Krone sein.

(insgesamt neun Strophen)*

Nach Weber-Kellermann haben diese Lieder eine lange Tradition und gehören zu festen Kommunikationssystemen.[†] Das Ritualhafte der Kranzlieder wird auch von der klassischen Opernliteratur aufgegriffen. Bezeichnenderweise wird das Lied *Ich winde dir den Jungfernkranz* aus Webers Freischütz von einem Frauenchor gesungen. Es birgt ganz offensichtlich volksliedhafte Elemente in sich. Ein weiteres Werk aus dem Opernrepertoire, das in diesem Zusammenhang erwähnt gehört, ist das *Treulich geführt* aus Richard Wagners Lohengrin.

Das Überreichen des Ehezweiges gilt als ein altes heidnisches Symbol germanischen Ursprungs der Besitzergreifung. Weber-Kellermann bringt den Sippengedanken, bei der der Mann die Frau sozusagen als Eigentum erwarb, zur Sprache.[‡] Erst später und nicht zuletzt durch kirchlichen Einfluss, spielten zunehmend Momente wie Treue, Monogamie und Eheideal eine Rolle. Im Volkslied hat der Ehezweig seine Bedeutung aber noch lange Jahrhunderte bewahren können; er verlor jedoch seine ursprüngliche frauenfeindliche Bedeutung und wurde umgedeutet in ein Zeichen von Verbundensein und gegenseitiger Zuneigung. Die Bedeutung in dieser abgeschwächten Version kommt auch in dem vorliegenden Liedbeispiel zum Ausdruck. Dennoch

* nach Weber-Kellermann, Ingeborg: „Hochzeits- und Ehestandslieder“, in: Brednich, Rolf Wilhelm, u. a. (Hrsg.): Handbuch des Volksliedes, München, Fink 1973, S. 554; Katalognummer: DVA A 174941, aufgezeichnet 1937.

† Vgl. Weber-Kellermann, S. 560-562.

‡ Vgl. Weber-Kellermann, S. 570.

hinterlässt der Text in Bezug auf Frauenfeindlichkeit den Eindruck einer quasi als selbstverständlich empfundenen Fatalität.

Der Ehezweig

Sie gingen zusammen den Berg hinauf gar balde
und setzten sich nieder bei einem Baum im Walde;
er brach sich ab einen grünen Zweig
und machte das Mägdlein zu seinem Weib,
da lachte das Mädchen so sehr.*

Liebeslieder

Fernab von Frauenfeindlichkeit existiert eine Reihe von Volksliedern, welche vorurteilsfrei das Zusammenleben der Geschlechter beschreibt. In reinen Liebesliedern kommt der „Normalfall“ in der Beziehung zwischen Mann und Frau zum Ausdruck, wie z.B. im Lied *Es waren zwei Königskinder*, die zueinander nicht finden konnten. Letzteres ist nicht der Normalfall, wohl aber das beiderseitige Liebesverhältnis. Es handelt sich hierbei um eine im ganzen deutschen Sprachraum verbreitete Ballade, welche die typische Romeo-und-Julia-Verbindung im Volkslied widerspiegelt.

Weitere Lieder, wie z.B. *Der Treue Husar*, u.a. beschreiben eine Wunschbeziehung, die durch Abwesenheit oder Andersartigkeit des anderen in Religion, Hautfarbe und sozialer Zugehörigkeit eines Partners - meistens aber des Mannes – nicht verwirklicht werden kann.

Der Treue Husar

1. Es war einmal ein treuer Husar,
Der liebt sein Mädchen ein ganzes Jahr,
Ein ganzes Jahr und noch viel mehr,
Die Liebe nahm kein Ende mehr.
2. Der Husar zog in ein fremdes Land,
Da wurde sein Feinsliebchen krank,
So krank so krank bis in den Tod,
Drei Tag, drei Nächst sprach sie kein Wort.
3. Und als man ihm die Botschaft bracht,
Dass sein Feinsliebchen am Sterben lag,
So verließ er gleich sein Hab und Gut
Und eilte seinem Herzliebchen zu.
4. Ach Mutter, bring mir gleich ein Licht,
Mein Liebchen stirbt und ich seh es nicht!
Fürwahr du bist ein treuer Husar,
Du liebst dein Mädchen bis ins kühle Grab.
5. Wo nehmen wir die Träger her
Die meines Herzliebchens gute her
Sechs Husaren hübsch und fein,
Die sollen meines Liebchens Träger sein.
6. Sie müssen tragen rosarot,
Geschmückt muß sein meines Liebchens Tod!
Ein Sarg aus feinstem Elfenbein
Darin soll sie schlafen ganz allein.†

Die Schilderung des heldenhaften und großmütigen Husaren degradieren die Frau zur statischen Figur, die auf die Handlung keinen Einfluss nehmen kann und die als Mittel zum Zweck einer unzweifelhaften und tugendhaften Schilderung des männlichen Protagonisten dienen könnte, oder wie Gabriele Haefs ausführt:

* Erk, Ludwig und Böhme, Franz Magnus: Deutscher Liederhort, 3 Bde., Dritte Nachdruckauflage der Ausgabe Leipzig 1893/94, Hildesheim, Olms 1988, Bd. 1, S. 441, Nr. 126a, 3. Strophe.

† Thill, S. 83-84.

Sie [die Frauen] sind vorhanden, werden aber immer in Bezug auf einen Mann gesehen. Sie sprechen selten selbst, sind tugendhafte Angebetete oder jederzeit verfügbare Dirnen.*

Wir werden aber an einigen Beispielen sehen, dass auch Frauen in Liedern zu Worte kommen, allerdings dann, wenn sie mit ihrem Schicksal hadern oder sich in den zahlreichen Liedern über den *Kleinen Mann* und deren Umkehrung (s.u.) auslassen.

Ehestandslieder

In Ehestandliedern spiegeln sich die Differenzen der Geschlechter wider. Sie äußern sich einerseits in Klagen der Frauen über ihre Männer und umgekehrt sowie in Texten, die den Ehebruch besingen und dabei meistens auf Instrumente wie Ironie, Sarkasmus und Spott zurückgreifen, bei denen aber auch die Beschreibung physischer Gewalt einen festen Platz hat.

Das folgende Beispiel spiegelt den sog. „klassischen“ Fall wider, nämlich den Zwist zwischen Eheleuten, nachdem der Mann angetrunken nach Hause kommt. Die Auseinandersetzung geschieht jedoch nur auf verbaler Basis in Dialogform zwischen beiden Kontrahenten.

Woher mein Mann?

1. (Frau) Woher mein mann?
(Mann) Was geht's dich an?
(Frau) Du bist voll Wein, ey so spath,
lump, du hudi lump, ...
2. (Frau) Du bist sternvoll,
(Mann) Ich hör noch wohl,
(Frau) Du bist voll Wein, ey du fratz,
lump, du hudi lump, ...
3. (Frau) Du luederhans
(Mann) Du klappergans!
(Frau) Du bist voll Wein, wilde sau,
lump, du hudi lump, ...
4. (Frau) Wo hast dein gelt,
(Mann) Habs noch nit zelt
(Frau) Du bist voll Wein, spill fätz!
lump, du hudi lump, ...[†]

Die in diesem Beispiel besungene Regel ist jedoch in der Volksliedliteratur als Ausnahme anzusehen. Oft kommt es bei Volksliedtexten zum Rollentausch. Besungen wird das Mit- bzw. Gegeneinander von Mann und Frau in einer Reihe von Liedtypen, von denen *Das Lied vom kleinen Mann* an erster Stelle zu nennen wäre.

Die zahllosen Lieder vom *Kleinen Mann* und von der *Großen Frau* sind äußerst breit über den gesamten europäischen Kulturraum verbreitet. Im Deutschen Volksliedarchiv in Freiburg im Breisgau stellen sie die umfangreichste Variantengruppe überhaupt dar. Der Gegenstand der Lieder, d.h. die Umkehrung des gängigen Rollenverständnisses von Mann und Frau, ist das Zwischenmenschliche der beiden Geschlechter, welches mit schwarzem Humor besungen wird.

Das Lied vom kleinen Mann

Jeder hat die Frau, die er verdient!

1. Es war mal e kleiner Mann, Adam und E!
falli, ..., dum falli la, facra bi ble.

* Haefs, S. 128.

[†] Manser, Joe und Klauser Urs: Mit wass freüden [sic!] soll man singen. Liederbüchlein der Maria Josepha Barbara Brogerin 1730 (+ CD), Appenzell, Innerrhoder Schriften 2003, 2. Auflage, S. 169.

2. Die Frau wollt' ins Wirtshaus gehen,
Kleiner Mann wollt' auch mit gehen
3. Ei Mann! Du mußt zu Hause bleiben,
Mußt die Gabel und Messer reiben.
4. Und als die Frau vom Wirtshaus kommen:
„Ei Mann, wie viel hast du gesponnen?“
5. Die Frau, die nahm den großen Stock
Und schlägt den kleinen Mann auf den Kopf.
6. Der Mann, der sprang zum Fenster 'naus,
Er sprang in seines Nachbars Haus.
7. Ei Nachbar, was will ich euch sagen!
Meine Frau hat mich geschlagen.
8. „Ei Nachbar! Du darfst gar nicht klagen,
Meine hat mich auch geschlagen.“
9. Ei Nachbar! wir wollen zum Amtmann gehen,
Wollen ihm unsre Not gestehn.
10. Der Amtmann sprach: Es geschieht euch recht,
Warum seid ihr euer Weiber Knecht?*

Im vorausgehenden Beispiel wird die Frau respektlos mit einem herabwürdigenden Titel bedacht: *Jeder hat die Frau, die er verdient!* Eine weitere Respektlosigkeit ist der Anhang in der ersten Zeile „Adam und E!“ in Form der Nichtaussprache von „Eva“. Natürlich ist es in diesem Fall ein Tribut an die Melodie; sie lässt keine weitere Silbe zu, doch hätte auch „Adam“ zu „A“ abgekürzt werden können. Der Rollentausch lässt sich in diesem Liedkomplex in dreifacher Hinsicht schildern:

1. Durch die Frau (und nicht durch den Mann), die ins Wirtshaus geht. Der Mann wird zum unerwünschten Anhängsel abqualifiziert.
2. Durch als typisch angesehene Frauenarbeiten, wie Gabel und Messer blank putzen oder spinnen, die der Mann verrichten muss, und durch die Stockhiebe, die er bei der Rückkehr der (alkoholisierten?) Frau zu erdulden hat. Dass die Frau angetrunken ist und dadurch zur Gewalt neigt, geht aus dem Liedtext nicht hervor, lässt sich aus dem Gesamtzusammenhang aber trotzdem herausinterpretieren:
3. Durch die Flucht des Mannes zu seinem ebenfalls „geschlagenen“ Nachbarn und Leidensgenossen.

Bekanntschaften und Freundschaften entstanden im ländlichen Raum bei Frauen immer nur innerhalb eng gesetzter, räumlicher Grenzen, während Männer diese in einem weiteren sozialen Gefüge – hier symbolisiert durch das Wirtshaus – ausbauen konnten.

Und so passt das folgende Zitat in eine Zeit, in der die Gleichstellung der Geschlechter noch nicht aktuell war. Aus heutiger Sicht ist es als eine Art Fehlinterpretation der Liedthematik anzusehen:

Für sie [die Frau] ist der mann nur ein spielzeug, über den sie herzlich lachen kann und mit dem sie nach ihrem belieben die verschiedensten spielerischen versuche anstellen und an dem sie ihre tollen einfälle verwirklichen kann [sic!].†

Hervorzuheben bleibt im Zusammenhang mit dem obigen Beispiel und dem Zitat das folgende Kuriosum: die Autorin der Liedersammlung in der Person von Augusta Bender (1846-1924) hatte sich als Frauenrechtlerin im 19. Jahrhundert hervorgetan. Hat sie es deswegen bewusst vermieden, die gesammelten Lieder „zurechtzubiegen“?

Volkslieder sind wandelbar. Die Umkehrung des bereits vorher auf den Kopf gestellten Geschlechterverhältnisses im *Lied vom kleinen Mann* geschieht im folgenden Beispiel. Wir könnten uns vorstellen, dass in diesem Fall die Aufzeichnung von einem Gewährsmann stammt,

* Bender, Augusta: Oberschefflenzer Volkslieder, Karlsruhe, G. Pillmeyer 1902, S. 149-150.

† Dähne, Rudolf: Die Lieder der Maumariée seit dem Mittelalter, Halle, John 1933, S. 149.

dem das *Lied vom kleinen Mann und der großen Frau* bekannt ist und der die Frau als die Schuldige, in diesem Fall als *Die Faule* bezeichnet, weil sie die von ihrem Mann aufgetragene Arbeit nicht erledigt.

Das Lied vom kleinen Mann in der Umkehrung ***Die Faule***

1. Der Mann, dä wol zum Behr gon,
Dickedickedick vör Zickverdriev.
De Frau, un de wol met gon,
Doderdodch.
De Frau, un de wol met gon,
Blömelein juchhei,
Dickedickedei!
2. Och Frau bliev de, doh heime,
Und foder dingge Kinder, ...
3. Als der Mann wahl heim quam
Wevil häs do gesponnen?
Drei Vedel vun dem Punde, ...
4. Dä Mann, dä nohm de Rokkelskop,
Un schlog de Frau wahl öm dä Kop, ...
5. De Frau leef en ei Nobers-Huus,
Frau Nobers wat wel ech üch sagen,
Mingge Mann hät mich geschlagen, ...*

Die Thematik des Liedes vom *Kleinen Mann* existiert über Sprachbarrieren hinweg. Inhaltlich sind sich die Liedtexte jedoch nicht sehr nahe. Während im deutschsprachigen Lied die Frau Gewalt ausübt, will der französische Text Mitleid über einen Mann hervorrufen, dessen Körpergröße bis zum Unrealistischen verzerrt wird.

Das Klagelied der Frau über ihren Mann ***Le petit mari***

1. Mon père m'a donné un mari,
Refrain: Mon dieu! quel homme, quel petit homme!
Mon dieu! quel homme, qu'il est petit!
2. D'une feuille on fit son habit.
Refrain
3. Il n'est pas plus gros qu'une fourmi.
Refrain
4. Le chat l'a pris comme une souri:
Refrain
5. „Au chat, au chat! C'est mon mari!
Refrain
6. Le feu à sa paillasse l'a pris:
Refrain
7. Mon mari fut rôti;
Refrain
8. Pour me consoler, je me dis:
Refrain†

Weitere Balladen symbolisieren einen schwachen, kranken Mann und eine Frau, die sich mit seinem Ableben anfreunden könnte. Ein Machtverhältnis wie beim *Kleinen Mann* besteht hier nicht. Dennoch ist die Frau die stärkere, aber auch die untreue. Einerseits ist sie in großer Sorge,‡

* Deutsches Volksliedarchiv, DVA, Archivnummer B 47192 und in: Weyden, Ernst: Cöln's Vorzeit. Geschichten, Legenden und Sagen Cöln's nebst einer Auswahl cölnischer Volkslieder, Cöln, Pet. Schmitz 1826, S. 229-230.

† Davenson, Henri: Le livre des chansons, Baconnière, Neuchâtel, Boudry 1944, S. 379.

‡ Vgl. Libiez, Albert: Chansons populaires des l'ancien Hainaut, Bd. 3, Brüssel, Pinon 1951, Nr. 15.

andererseits bringt sie aber auch zum Ausdruck, dass ihr sein Ableben durchaus genehm wäre: „Je t'aimerai mieux mort qu'en vie.“

In einer Variante aus Schottland klagt der Mann über seine Ehefrau, die ihr Leben in Wirtshäusern verbringt, ihn um Hab und Gut bringt/trinkt und beim Nachhauseweg in den Strassen in angetrunkenem Zustand randaliert.

Das Klagelied des Mannes über seine Frau *Hooly and fairly*

1. Oh! what had I ado for to marry!
My wife she drinks naething but sack and canary,
I to her friends complain'd rught early,
Refrain: O! gin my wife wou'd drink hooly and fairley,
Hooly and fairly, hooly and fairly,
O! gin my wife wou'd drink hooly and fairley.

...

5. Wou'd she drink her ain things, I wou'ld na care;
But she drinks my claihs I canna weel spare;
When I'm wi' my gossips, it angers me sairly
Refrain

...

10. When she comes to the street, she roars and she rants,
Has no fear of her neighbours, nor minds the house wants;
Rants some foollish sang, like Up your heart, Charlie;
Refrain

11. And when she comes hame, she lays on the lads,
The lasses she ca's baith limmers and jades,
And ca's mysel'ay an auld cuckold carlie;
Refrain[†]

Es stellt sich die Frage nach der Frauenfeindlichkeit von Ehestands- und Beziehungsliedern. Männer werden diese wahrscheinlich als humoristische Zeugen mit derb-rustikalem Hintergrund aus längst vergangenen Zeiten abtun, ohne dabei auf Befindlichkeiten achten zu wollen; sie brauchen es ja auch nicht, weil sie dabei immer „ungeschoren wegkommen“. Die Männer sind die Leidtragenden, und die Frauen sind diejenigen, die dieses Leid zufügen, d.h. „Die Männer sind stets die Guten, und die Frauen sind stets die Bösen!“ Frauen sehen dies jedoch anders und daher können sie Volksliedern nicht diesen ländlich-romantischen Charme abgewinnen. Auf diese unterschiedliche Sicht der Dinge hat Gabriele Haefs hingewiesen (s. o.).

Untreue

Beim Thema Untreue ist es zumeist die Frau, die abtrünnig wird und die die Abwesenheit des Ehegatten ausnutzt, um z.T. mythische Verehrer zu empfangen. Auch bei diesem Liedkomplex können wir wieder einen inhaltlichen Parallelismus zwischen deutsch-, französisch- und englischsprachigen Liedern feststellen. In den beiden nächsten Beispielen werden zunächst nur die Anzeichen von Untreue skizziert: die fremden Pferde vor dem Haus, die Reiter, die Stiefel, die Tschakos (Kappen aus dem Ungarischen). In der letzten Strophe des deutschen Liedtextes kommt es schließlich auch zur Gewalt gegenüber der Ehefrau.

Der betrogene Ehemann, deutschsprachige Version

* Vgl. Rolland, Eugène: Recueil de chansons populaires, Bd. 3, Paris, Maisonneuve-Larose 1967, S. 90-91.

† Rycroft, Marjorie et al. (Hrsg): Gesamtausgabe Joseph-Haydn-Werke, Nr. XXXII/3:241, München, Henle 2001, S. 213.

1. Und als der Mann nach Hause kam, eins, zwei, drei!
Da stand eine Reihe Pferde da, eins, zwei, drei!
„Was gibt, was gibt, was gibt mein Kind
Und sag es mir geschwind:
Wo kommen denn die Pferde her?
Ei sag es mir, ei du!“
„O, du dummer Jan!
Milchkühe sind es ja,
Meine Mutter schickt sie mir, ja, ja!
...
O je, o je, o je!
Ich bin ein betrogner Ehemann
Ich bin ein betrogner Ehemann
Wie viele andre sind!“
...

5 Da nahm der Mann den Besenstrunk, eins, zwei, drei!
Und schlug der Frau den Buckel wund, eins, zwei, drei!
„Was gibt, was gibt, was gibt mein Kind,
Und sag es mir geschwind!
Wo kommen denn die Streiche her?
Und sag es mir, ei du?“
„O du dummes Weib!
Liebesküsse sind es ja,
Deine Mutter schickt sie dir, ja, ja
...
Liebesküsse mit dem Besenstrunk!
O je, o je, o je!
Ich bin ein betrogenes Eheweib“ *

Der betrogene Ehemann, englischsprachige Version
The Merry Cuckold and Kind Wife

1. O I went into the stable,
and there for to see,
And there I saw three horses stand,
by one, by two, by three.
2. O I calld to my loving wife,
And “Anon, kind sir!” quoth she:
“O what do these three horses here,
without the leave of me?”
3. Why, you old cuckold, blind cuckold,
can’t you very well see?
These are three milking-cows,
my mother sent to me”
4. “Heyday! Godzounds! Milking-cows
with bridles and saddles on!
the like was never known!”
Old witchet a cuckold went out,
and a cuckold he came home.[†]

Hervorzuheben sind die inhaltlichen Entsprechungen über die Sprachgrenzen hinweg. In der englischsprachigen Version kommt es nicht zur Gewalt gegenüber der Frau, ganz im Gegenteil: in der letzten Strophe wird der Ehemann verballhornt.

* Thill, S. 416-418.

† Roth, Klaus: Ehebruchschwänke in Liedform, München, Fink 1977, S. 285. Roth vergleicht in seiner Arbeit deutsche und englische Ehebruchballaden und stellt den deutschen die entsprechenden englischen Liedtitel gegenüber.

Bei der nachfolgenden thematisch etwas abweichenden französischen Version der Untreue, kommt es zum Seitensprung, indem sich die Ehefrau auf einen weiß gekleideten Mönch einlässt. Das Paradoxon liegt hier sowohl in der Figur des Mönches, der kraft seiner Berufung keusch sein müsste, als auch in der Farbe weiß als Zeichen von Unschuld und Reinheit. Zudem suggerieren sein stets lächelnder Ausdruck einerseits und seine Körperfülle andererseits einen Zwiespalt zwischen Scheinheiligkeit und Geborgenheit, den die Ehefrau erst zum Schluss auflöst. Der weiße, lächelnde Mönch kommt bei Abwesenheit des Ehegattens zu dessen Frau, um zunächst mit ihr zu Abend zu essen und dann mit ihr ein Schäferstündchen zu halten. Der Übergang vom Abendessen zum eigentlichen Akt der Untreue geschieht hier sofort und ohne Umschweife.

Le Moine blanc

1. Y avait un moine sur l'escalier
 Qui riait, qui riait.
 La dame lui a demandé
 Ce qu'il avait à rire.
 Je voudrais bien entrer chez vous,
 Mais je n'ose le dire.
 Entre, gros moine, hardiment,
 Mon mari n'est pas céans
 Refrain: Il y a tant de gens de bien
 Qui s' tré, qui s' tré, qui se trémoussent,
 Il y a tant de gens de bien
 Qui se trémouss' et qu'on ne dit rien.

2. Et quand le moine fut entré
 Il riait, il riait.
 La dame lui a demandé
 Ce qu'il avait à rire.
 Je voudrais bien souper avec vous,
 Mais je n'ose le dire.
 Soupe, gros moine, hardiment,
 Mon mari n'est pas céans.

1. Et quand le moine eut soupé
 Il riait, il riait.
 La dame lui a demandé
 Ce qu'il avait à rire.
 Je voudrais bien coucher avec vous,
 Mais je n'ose le dire.
 Couche, gros moine, hardiment,
 Mon mari n'est pas céans.

2. Et quand le moine fut couché
 Il riait, il riait.
 La dame lui a demandé
 Ce qu'il avait à rire.
 Je voudrais bien vous embrasser
 Mais je n'ose le dire.
 Embrass', gros moine, hardiment,
 Mon mari n'est pas céans

3. Et quand le moine l'eut embrassée
 Il riait, il riait.
 La dame lui a demandé
 Ce qu'il avait à rire.
 Je voudrais bien recommencer
 Mais je n'ose le dire.
 Recommence, gros moine, hardiment,
 Mon mari n'est pas céans. *

* Rolland, S. 149-150.

In französischen Balladen wird das Bild von der untreuen Frau oft bis ins Groteske überdehnt.* In der folgenden *Ballade de la malmariée* ist die Ehrlichkeit der Ehefrau hinsichtlich ihrer Beziehung zu ihrem Ehemann, den sie lieber tot als lebendig sehen würde, um eine neue Liebe mit einem neuen Partner einzugehen, nicht mehr zu überbieten. Die im Refrain wiederholte Aussage über ihre Schönheit klingt demnach als Rechtfertigung, den Mann „loszuwerden“.

Die *Ballade de la Malmariée*

*Je suis jolie,
aussi suis-je en grand souci à cause de mon mari
que je ne veux ni ne désire.
Et je vous dirai pourquoi je suis ainsi amoureuse
Je suis jolie...
Car je suis petite et toute jeune fille,
Je suis jolie...
Je devrais donc avoir mari dont j'eusse de la joie
Avec qui toujours je pusse jouer et rire.
Je suis jolie...
Que Dieu me garde, si j'en suis amoureuse :
car de l'aimer je n'en ai nulle envie!
Quand je le vois, plutôt j'en suis si honteuse
que je prie la mort de le tuer au plus vite.
Mais à une chose je me suis bien décidée.
Puisque mon ami m'a dédommée de son amour,
tel est doux espoir auquel je me suis abandonnée.
Et je pleure et soupire quand je ne puis le voir.
Et je vous dirai à quoi je me suis décidée :
puisque mon ami m'a si longtemps aimée,
désormais mon amour lui sera accordé,
avec le doux espoir que tant j'aime et désire.
Sur cet air je compose une jolie ballade,
et je prie toute gent de la chanter bien loin.
Que la chante aussi toute dame courtoise,
sur mon ami que tant j'aime et désire.
Je suis jolie...†*

Genderkonzepte im Volkslied

In ihrer Arbeit über die Migration portugiesischer Frauen nach Luxemburg stellt Christel Baltes-Löhr ein Erklärungsmuster über Geschlechterverhältnisse vor, das sie als *Genderkonzepte* bezeichnet. Sie unterscheidet dabei sechs hierarchische und z.T. in zeitlicher Beziehung stehende Stufen:‡

1. *Gender-Klassik*; Frauen und Männer agieren in den ihnen seit jeher zugeschriebenen Milieus,
2. *Gender-Defizit*; Frauen erkennen ihre durch das Geschlecht bedingte Benachteiligung, mehr aber nicht,
3. *Gender-Tausch*; es kommt, einer 180°-Grad-Wendung gleich, zum Rollentausch, und dieser hat seinen Ursprung im Defizitkonzept,
4. *Gender Differenz*; Frauen sind Männern überlegen,
5. *Gender-Differenzen*; die Geschlechtsspezifika werden aufgegeben, und die Rollenverteilung geschlechtsneutral vorgenommen,

* Vgl. Fritsch-Staar, Susanne: Unglückliche Ehefrauen: Zum deutschsprachigen malmariée-Lied, Berlin, E. Schmidt 1995, S. 123.

† Bec, Pierre: Anthologie des Troubadours, Paris, Union Générale d'Éditions 1979, S. 62-63.

‡ Vgl. Baltes-Löhr, Christel: Migration und Identität. Portugiesische Frauen in Luxemburg, phil. Diss., Frankfurt am Main, IKO 2006, S. 236-238.

6. *Gender-Intersektion*; neben den Geschlechtsspezifika spielen andere Faktoren eine Rolle, wie z.B. Alter, soziale Zugehörigkeit, geographische Besonderheiten, usw.

Was könnte uns nun darin hindern, Volksliedtexte unter der Optik dieser genderspezifischen Klassifikation zu betrachten? Wie passen Genderkonzepte und Volkslieder zusammen? Volkslieder sind Spiegel des Alltags und der darin lebenden und agierenden Menschen. Ist es demnach nicht zudem ein Anachronismus, beide miteinander vergleichen zu wollen, zumal die Genderproblematik zur Zeit der Niederschrift von Volksliedern noch nicht thematisiert wurde? Wir können diese Fragen nicht einzeln beantworten, jedoch können wir das Wagnis eingehen, dort wo es möglich ist, die einzelnen Kategorien der Genderkonzepte mit spezifischen Volksliedgattungen zusammen zu bringen, denn Volkslieder gehören, wie es Herder schon anregte, nicht nur in unsere Gegenwart hinübergerettet, sondern sie sollen auch bewusst als das wahrgenommen werden, was sie für die Nachwelt bedeuten: Sie sind Spiegel lokaler und regionaler Kleinkulturen aus einer Zeit vor der mediatisierten Kommunikation. Ihre Einordnung in theoretische Denkmuster der Gegenwart ist somit logische Konsequenz.

- zu (1) Unter Gender-Klassik, dem Ausgangspunkt, könnten die Lieder eingeordnet werden, bei denen das „klassische“, der Genderproblematik unangepasste Rollenverständnis zwischen Mann und Frau thematisiert wird, z. B. bei *Mariechen saß auf einem Stein* und *Woher mein Mann* (s. o.).
- zu (2) Bei Gender-Defizit, bei denen sich Frauen an der „Norm“ Mann orientieren, ist es nicht schwierig, Liedtypen wie das oben besprochene luxemburgische Lied *D'Meedche vu Götzen* einzuordnen, jedoch lässt diese Kategorie als Vorstufe zur nächsten auch bereits an das *Lied vom kleinen Mann* als einem Konstrukt von gewünschter Überlegenheit denken.
- zu (3) Bei Gender-Tausch kommt es zum Rollentausch zwischen Mann und Frau. Dies ist sicherlich die umfangreichste Spezies im Volkslied. Hier wäre an erster Stelle der Liedkomplex vom *Kleinen Mann* zu nennen (s.o.)
- zu (4) Bei Gender-Differenz sind Frauen Männern überlegen. Das kommt in den Liedern vor, bei denen Frauen Männer überlisten. Hier wäre das folgende Beispiel zu nennen.

Zu Arel ob der Knippchen

1. Zu Arel op der Knippchen, do sinn de' Weiber fro'
Sie huelen gär eng Schlippchen, eng drenkt der âner zo'
REFRAIN: Bereleng, teng tire lireleng, bereleng teng
tire lireleng, eng drenkt der âner zo' eng drenkt derâner zo'
2. Et so'tzen drei Gefuedeschen am Wirtshaus bis an t'Nuecht.
Mat hirem Parlatintchen an drenken eng Môss er uecht
Refrain:
3. De' eng holt hire Mantel, a schleicht verbuergen hém
Si gét an t'Bett sech léen, klôt iwer Arm an Bén.
Refrain:
4. A we' de Mann erem ko'm, frot hie: "Wo' ass mei Weib?"
Sie leit am Bett douewen, huet we'h an enger Treip.
Refrain:
5. De Mann dé rennt op t'Kummer, setzt sech bei t'Bett op t'Bänk. O du
meng arem Frächen, wat félt dir, bass de krank?
Refrain:
6. Ech hun der e'nscht ganz wârem vum kâle Bur gedronk,
Hätt ech eng Schäppchen Alen, wär ech erem um Spronk,
Refrain:
7. Gleich ass de Mann bekemert: hei Môd, schwenk du é Glas
An huel de' zönne Kännchen an zâp vum beschte Fâss

Refrain:

8. Setz alles bei dât Feier a mâch et gliddeg hess,
Donk Zocker dran a Geimer, da könnt sie an de Schwéss.

Refrain:

9. We' sie de Wein gedronken, dre'ht sie sech em a lâcht:
Esou kann én de' Männer beduxen datt et krâcht.

Refrain:

10. De Mann hätt dât soll wessen; hien hätt geholl é Sche'it
Fir t'Repper hir ze schmieren, dat wär de' Höchsten Zeit.

Refrain:*

In diesem Lied geht es um die List der Ehefrau, die die Dummheit ihres Ehemannes ausnutzt.

Zum Inhalt des Liedes: während die Ehefrau mit Freundinnen im Wirtshaus sitzt, Wein trinkt und palawert (*Parlatinchen*), sitzt der Mann alleine zu Hause. Als sie zur späten Stunde nach Hause kommt, klagt sie über Unwohlsein, verschweigt ihm aber ihr nächtliches Gelage, und der Mann kredenzt ihr in bester Absicht Wein aus dem privaten Weinkeller. Über die gelungene Eskapade belustigt, macht sie den Ausspruch, man könne die Männer jederzeit nach Belieben überlisten. Doch dann nimmt die Geschichte eine unerwartete Wendung. Der Ehemann, der das Spiel durchschaut, bedauert, dass er seiner Frau nicht sogleich auf die Schliche gekommen ist, sonst hätte er ihr mit einem Holzscheit die „Rippen geschmiert“. Gewaltanwendung wird angedacht, es kommt aber nicht, wie im Lied *Der betrogene Ehemann* (s.o.), zur tatsächlichen Ausübung derselben.

Die inhaltliche Nähe zur oben bereits erwähnten schottischen Ballade *Hooly and fairly* ist nicht zu übersehen. Im Gegensatz zu dem luxemburgischen Beispiel wird der Ehemann nicht überlistet, sondern er klagt über eine Frau, die mannhafte Züge an den Tag legt.

zu (5) Da es bei Gender-Differenzen um die Infragestellung der Typisierung der Geschlechter und der Höherstellung der Weiblichkeit geht, kann dieser Kategorie kein Pendant im Volkslied entsprechen, es sei denn, es käme uns an dieser Stelle das *Lied vom kleinen Mann* ein drittes Mal in den Sinn.

zu (6) Gender-Intersektion: die Entdramatisierung der Thematik als eine mögliche Folgeerscheinung der Genderbewegung macht es schwierig, im Volksliedrepertoire Beispiele zu finden. Wir könnten folglich solche Lieder anführen, die ein „normales“ Mit- und Nebeneinander von Mann und Frau besingen; doch es stellt sich die Frage nach der Existenz solcher Volkslieder. Bei *Es waren zwei Königskinder* können wir nicht vom Normalfall einer Beziehung in dem Sinne sprechen, weil das Zusammenkommen beider durch familiäre und standesmäßige Begebenheiten als unmöglich anzusehen ist. Aber die zwischenmenschliche Beziehung beider als solcher, wäre durchaus als ein Normalfall partnerschaftlichen Zusammenseins zu werten.

Schlussgedanke und Ausblick

Viele der hier angesprochenen Punkte werden weiter vertieft und Theorien der Genderforschung weiter berücksichtigt werden müssen. Ein sehr reizvolles Untersuchungspotential würde z.B. in der Untersuchung von Volksliedvarianten liegen, die entweder von einer Gewährsfrau oder von einem Gewährsmann dem Sammler vorgetragen worden sind. Es könnte nicht nur nach etwaigen Gegensätzen im Vortrag von Text und Melodie, sondern auch nach inhaltlichen Gegensätzen

* Spedener, Gregor: Die Bauern-Hochzeit in früheren Zeiten. Charakterbild des Luxemburger Landvolkes, Luxemburg, Bück ³1933 (¹1886), S. 50-51.

hinsichtlich genderbezogenen Befindlichkeiten Ausschau gehalten werden.* Die enorme Fülle an Material über Sprachgrenzen hinweg wird Hinderungsgrund und Ansporn zugleich sein. Schließlich müsste der rein musikwissenschaftliche Aspekt bedacht und Melodien hinzugezogen werden.

Sicherlich stellt der vorliegende Text einen Annäherungsversuch dar, Volkslieder weiter nach genderbezogenen Gesichtspunkten zu untersuchen. Zu den oben gemachten inhaltlichen Feststellungen von untreuen und gewalttätigen Frauen (und Männern) wären dann durchaus auch Ausnahmen zu finden. Doch der Blick auf die Texte im Zusammenhang mit dieser Studie eröffnet eben das oben gezeigte Bild.

Der Eindruck, dass Volkslieder immer aus dem Blickwinkel von Männern gesungen und auch später schriftlich festgehalten wurden, bestätigte sich bei der Analyse der uns vorliegenden Texte zum überwiegenden Teil, allerdings mit den oben gemachten Einschränkungen. Dass Frauen als Gewährsleute und als Sammlerinnen diese Inhalte z.T. unverändert übernommen bzw. weitergegeben haben, bestätigt sich indes auch.

Bibliographie

- Baltes-Löhr, Christel: Migration und Identität. Portugiesische Frauen in Luxemburg, phil. Diss., Frankfurt am Main, IKO 2006.
- Bec, Pierre: Anthologie des Troubadours, Paris, Union Générale d'Éditions 1979.
- Bender, Augusta: Oberschefflenzer Volkslieder, Karlsruhe, G. Pillmeyer 1902.
- Boyes, Georgina, Male and Female performers and the Greig-Duncan Collection (2004), <<http://www.mustrad.org.uk/articles/singer.htm>> (zugegriffen am 11.4.2016).
- Dähne, Rudolf: Die Lieder der Maumariée seit dem Mittelalter, Halle, John 1933, S. 149.
- Davenson, Henri: Le livre des chansons, Baconnière, Neuchâtel, Boudry 1944.
- Erk, Ludwig und Böhme, Franz Magnus: Deutscher Liederhort, 3 Bde., Dritte Nachdruckauflage der Ausgabe Leipzig 1893/94, Hildesheim, Olms 1988.
- Escheková, Alica(1981): Stratigraphische Probleme der Volksmusik in den Karpaten und auf dem Balkan, Bratislava, Vada 1981.
- Fritsch-Staar, Susanne: Unglückliche Ehefrauen: Zum deutschsprachigen malmariee-Lied, Berlin, E. Schmidt 1995.
- Haefs, Gabriele: „Frauen und Volkslieder“, in: Venus Weltklang, Rita v. d. Grün (Hrsg.): Berlin, Elefant-Press 1983, S. 127-135.
- Ingeb.org: <<http://www.ingeb.org/Lieder/mariecha.html>> (zugegriffen am 11.4.2016)
- Klüger, Ruth: Frauen lesen anders, München, dtv 1997.
- Libiez, Albert: Chansons populaires des l'ancien Hainaut, Bd. 3, Brüssel, Pinon 1951.
- Manser, Joe und Klaus Urs: Mit wass freuden [sic!] soll man singen. Liederbüchlein der Maria Josepha Barbara Brogerin 1730 (+ CD), Appenzell, Innerrhoder Schriften 2003, 2. Auflage.
- Rolland, Eugène: Recueil de chansons populaires, Bd. 3, Paris, Maisonneuve-Larose 1967.
- Roth, Klaus: Ehebruchschwänke in Liedform, München, Fink 1977.
- Rycroft, Marjorie et al. (Hrsg): Gesamtausgabe Joseph-Haydn-Werke, Nr. XXXII/3:241, München, Henle 2001.
- Spedener, Gregor: Die Bauern-Hochzeit in früheren Zeiten. Charakterbild des Luxemburger Landvolkes, Luxemburg, Bück ³1933 (1886).
- Stockmann, Doris: (Hrsg.): Handbuch der Musikwissenschaft: Volksmusik und Populärmusik in Europa, Darmstadt, Laaber 2001.
- Thill, Matthias: Singendes Volk, Esch an der Alzette, Kremer-Müller 1937.
- Weber-Kellermann, Ingeborg: „Hochzeits- und Ehestandslieder“, in: Brednich, Rolf Wilhelm, u. a. (Hrsg.): Handbuch des Volksliedes, München, Fink 1973, S. 551-573
- Volksliedarchiv, <<http://www.volksliederarchiv.de/mariechen-sass-auf-einem-stein-2/>> (zugegriffen am 11.4.2016).
- Weyden, Ernst: Cöln's Vorzeit. Geschichten, Legenden und Sagen Cöln's nebst einer Auswahl cölnischer Volkslieder, Cöln, Pet. Schmitz 1826.

* Vgl. Boyes, Georgina, Male and Female performers and the Greig-Duncan Collection (2004), <<http://www.mustrad.org.uk/articles/singer.htm>> (zugegriffen am 11.4.2016).